

## Kuno Raebers Gedichte aus 35 Jahren

Als Lyriker hat Kuno Raeber zu schreiben begonnen, und er blieb es bis heute. Inzwischen liegen sechs Gedichtbände vor. Der erste erschien 1950 unter dem Titel *Gesicht im Mittag* (Lit 1). Erst sieben Jahre später folgte mit *Die verwandelten Schiffe* (Lit 3) erneut Lyrik. Weitere Bände entstanden, als Raeber schon die Prosa zu seinem Hauptgeschäft gemacht hatte: *Die gedichte* von 1960 und *FLUSSUFER* von 1963 (Lit 4 und 13). Dann folgte eine lyrische Abstinenz von über 17 Jahren. Erst 1979/80, als der Roman *Das Ei* im Manuskript abgeschlossen war, kam die Lyrikproduktion wieder in Gang. 1981 erschienen die »*Reduktionen*« (Lit 26); und 1985 kam mit *Abgewandt Zugewandt* (Lit 29) Raebers bislang letzte Lyriksammlung heraus.

Über die Jahre hinweg sind einige Themenbereiche und Motivkomplexe gleichgeblieben, z.B. die Natur- und Landschaftsthemen und die Vorliebe für eine mittelmeerische Szenerie. Dasselbe gilt für eher formale Züge wie den Vorrang des Sehens vor den anderen Sinnen und den scharfen Blick für scheinbar Abseitiges und Groteskes oder den Verzicht auf den Reim. Andererseits hat sich viel geändert. Die im frühen Werk so häufigen kulturgeschichtlichen Bezüge etwa wurden zurückgedrängt und das ironische Parlando früher Texte ist einem manchmal unerbittlichen Ernst gewichen. Vor allem aber hat sich der sprachliche Ausdruck im Gedicht radikal verändert. Grob gesprochen gibt es dabei drei Phasen. Am Anfang findet man eine traditionsbeladene, gewählte, symbolisch angehäufte Dichtersprache. In den sechziger Jahren entwickelt sich ein nüchterner bis emotionsloser Ton, der sich an die Beschreibungslyrik dieser Jahre annähert. In den achtziger Jahren schließlich strich Raeber sein Ausdrucksarsenal auf wenige Worte und Satzphrasen pro Gedicht

zusammen und setzte auf den Rhythmus und die grammatische Variation als wichtigste Ausdrucksmittel.

Um einen Überblick über diese Lyrik zu geben und die Leser zum Selbstlesen anzuregen, ist es vielleicht ganz willkommen, erst einmal an einigen Beispielen diese Entwicklung nachzuziehen und die Texte selbst sprechen zu lassen.

Beginnen wir mit einem frühen Beispiel von 1950. Der Band *Gesicht im Mittag* ist ein Heft, er enthält nur 14 Gedichte. Sie dürften kaum bekannt sein, weil damals nicht mehr als 85 Exemplare in den Handel kamen. Sie zeigen einen Autor, der sich deutlich an großen Vorbildern orientiert; es blitzen z.B. Ähnlichkeiten mit Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn oder den naturmagischen Dichtern der *Kolonne* durch. Die Sprache ist bewußt poetisch 'gehört', gelegentlich mit einer Neigung zum hohen Odenton. Die Gedichte halten vor allem Naturbeobachtungen fest. Einige von Ihnen hat der Autor mit dem Schleier des Geheimnisvollen überzogen.

Auf der anderen Seite ist schon in diesem Bändchen die Suche nach einer eigenen Sprache deutlich, etwa an dem Ziel, möglichst anschaulich zu schreiben und konkrete sinnliche Wahrnehmung mit abstraktem gedanklichem Gehalt zu verbinden. Der Anfang eines dieser Gedichte, die alle keine Titel haben, lautet:

*Die Wege sind aus Bachesniederungen  
hinangebäumt den buschigen Bergeshang,  
wo Echse und, die Farben feurig wechselnd,  
der Käfer eilt im grün bezähmten Licht.  
Da wehen wohl aus Gartenblust herüber  
der gelbe Staub und selbst der Schmetterling,  
Fremdlinge bunte, in die Sinnenstille,  
die rein den Wanderer auf den Berg umschweigt.*  
...

Das ist in meinen Augen ein mit Fleiß gearbeiteter, rhythmisch klar strukturierter Text, inhaltlich aber doch eher harmlos-erbauliches Idyll – ein Garten- und Kleintierstück, das an Wilhelm Lehmanns selbstgenügsame, farbenprächtige, botanisch beschlagene Naturlyrik erinnert. Lehmann war noch Anfang der sechziger Jahre eins der leuchtenden Vorbilder des bundesdeutschen Naturgedichts.

In Raebers lyrischem Werk sind die Naturgedichte ein Hauptstrang; sie halten sich bis in die letzten Bände. Das kann eine chronologische Abfolge von Überschriften der Jahre von 1957 bis 1985 verdeutlichen: *Am Flußhafen, Die Grille, Allee, Garten, Wind, Zikade, Flut, Golf, Bergwanderung, Dämmerung, Berghang, Blüten, Wolke, Lichtung, Nebel*. Stets geht es nicht um einzelne identifizierbare geographische Landschaften oder Objekte, sondern um eher allgemeine Phänomene wie die Stimmung der Natur und des lyrischen Ichs zu bestimmten Tageszeiten, an einem bestimmten Punkt des Jahreslaufs oder in einem bestimmten Klima.

Wichtiger als das einzelne *Thema* eines Gedichts ist die persönliche lyrische Handschrift Raebers, die sich darin spiegelt. An einem Sujet, das er über die Jahre immer wieder wählte, läßt sich die Veränderung seiner Schreibweise zeigen. Nun folgen vier Gedichte – ein frühes, ein mittleres und zwei späte – außerdem als Vergleichsstück zusätzlich eine Prosapassage. Sie alle schildern einen Baum im Freien. Das erste Beispiel ist aus *Die verwandelten Schiffe* (1957):

*Der Baum der roten Beeren*

*Purpurn troff  
der Baum der roten Beeren,  
troff, vom Wind verwundet, in den Himmel,  
daß das lichte Laken dunkelt.  
Mit den nachterwartend üppig  
überquollnen Blätterfluten troffen*

*nun die Beeren,  
die da blutend, nicht verblutend, rissen  
auf das Laken,  
auf in Baumes Abendwunde.*

Es gelingt Raeber hier virtuos, die Vision einer in sich geschlossenen Szenerie zu schaffen. In der Malerei würde man das Sujet ein Nachtstück nennen. Zu diesem Eindruck tragen mehrere literarische Stilmittel bei: Eine rondoähnliche Form, die Assonanzen, ein betont plastisch wirkender und zudem vokalisch reicher Wortschatz (*triefen, quellen, bluten, purpurn, Laken, Wunde*). Alles ist auf Bewegung und Dynamik hin angelegt, auf einen raschen Ablauf.

Das Gedicht kann natürlich seine Entstehungszeit nicht verleugnen. Es treibt Aufwand mit großen Bildern und Worten, die einen Naturvorgang in die höhere menschliche Sphäre hinaufziehen, um ihm eine fast schon existentielle Qualität zu verleihen. Da wird 'bedeutend' formuliert, und zwar mit christlich-abendländischem Einschlag: Die Worte *Laken, Wunde* und *bluten* übertragen nicht nur die Lebenssphäre des Menschen auf die Natur. Sie lassen auch von fern an Christi Tod und damit an eine Leidenstheologie denken. Hier schlagen Raebers theologische Erfahrungen und sein Interesse an der katholischen Mystik durch. Verwandte Formulierungen verwendeten denn auch die besten christlichen Lyriker, etwa Georg Trakl um 1914 und, in den fünfziger Jahren, Rudolf Alexander Schröder und Elisabeth Langgässer.

Wenige Jahre später sieht die Baumszenerie ganz anders aus. Doch vor dem nächsten Gedicht aus den mittleren Jahren noch ein Exkurs in die Prosa, wo der Wechsel der lyrischen Sprechweise schon etwas früher auffällt. Das folgende Zitat ist eine lyrisch gestimmte Passage aus dem poetischen Reisetagebuch *Calabria* von 1961. Dieser Prosaband hält in kurzen Aufzeichnungen und Phantasien sehr lebendig eine Reise Raebers durch Teile Kalabriens fest.

Die folgende Baumszenerie, die ich sehr schätze, steht im Abschnitt *Die Pinien und die Katzen* (zitiert nach Lit 6b):

*Erst am Abend, wenn der Wind vom Meer heraufkommt, fängt die Pinie an, sich in ihrem Schlaf zu rühren. Ihre Glieder lösen sich, die Zweige schwingen leise. Gegen neun Uhr nachts wird der Wind so stark, daß die ganze Krone ins Wiegen gerät und daß die Äste, lange und wilde Arme, um sich schlagen. Aber auch dann noch hat man keinen Augenblick den Eindruck, die Pinie sei erwacht. Sie steht nur in schweren Träumen, als hätte sie ein Betäubungsmittel getrunken, oder als wäre sie ein Leichnam, den man unter Strom gesetzt und so zu einem Scheinleben erweckt hat.*

Der Baum im zuvor zitierten Gedicht geriet nachts über und über in Bewegung. Diese Pinie aber schläft zunächst. Von deren Anblick während des Tages heißt es kurz vorher: *Mit ihrer Krone bewohnt sie bereits den Himmel und nimmt an seiner Ruhe selbstverständlich teil.* Abends ändert sich aber alles; sie erwacht. Der Sturmwind greift in ihre Krone wie oben in jene des Beerenbaums. Doch diesmal wertet der Sprecher den Vorgang umgekehrt, als *Scheinleben*, also als vorgetäuschte Bewegung und eigentliche Ruhe. Im zitierten Gedicht hatte der Sturmwind dem Baum Wunden geschlagen; hier träumt der Baum das nur. Auch diese Szenerie hat etwas Magisches. Nur treten jetzt Vergleiche aus dem Alltagsbereich an die Stelle der schweren symbolischen Bilder im zitierten Gedicht (*Betäubungsmittel, unter Strom setzen*). Außerdem hatte das Gedicht Vorgang und Deutung miteinander verschmolzen. Hier sind sie nacheinander angeordnet: erst die poetische Beschreibung, dann die Deutung des Vorgangs durch den Sprecher. Dieser Unterschied ist eine immer wieder diskutierte generelle Differenz zwischen den poetischen Möglichkeiten der Lyrik und der Prosa. Die Passage offenbart einen der wichtigsten Vorzüge von Raebers Prosa in den Erzählungen *Mißverständnisse* (1968) und im Roman *Alexius unter der Treppe* (1973): Die knappe, konzentrierte und doch ganz bildhafte Sprache fügt sich zu einer durchgearbeiteten, aber geschmeidigen Prosa, deren Rhythmus und Musikalität man den ursprünglichen Lyriker noch anmerkt.

Die Abwendung von der frühen, tendenziell prätentösen Diktion und die Hinwendung zu einer scheinbar nüchternen, eher am Umgangsdeutsch orientierten Prosasprache wirkt sich auch merklich auf Raebers Lyrik der frühen sechziger Jahre aus. Im Band *FLUSSUFER* von 1963 deutet schon der Titel des nächsten Beispiels mit einer Baumkrone darauf hin:

*Halde*

*Die Baumkrone ist  
betrunken. Unter  
Lumpen und unter  
geplatzten Matratzen  
klammern die Wurzeln  
sich an die Halde. Das Wasser  
hat sie zur Hälfte  
losgerissen, sie hängen.  
Die Baumkrone klammert  
mit den Zweigen sich an  
den Himmel, sie ist  
von Bläue betrunken.*

Der Baum steht nicht mehr isoliert da wie in den vorausgegangenen Beispielen. Er hat eine Umwelt bekommen, noch dazu eine sehr unschöne. Der Wortschatz ist Alltagsdeutsch. Nichts ist mehr 'poetisch aufgeladen'. Der beschreibende Teil hat weiter zugenommen. Man mag hier das Fehlen des Zaubers und der Magie aus den früheren Beispielen beklagen; aber das liegt auch am Thema. Von einer 'wilden' Müllkippe wird niemand verlangen, sie solle ihn ebenso verzaubern wie das ein Abend in freier Landschaft vermag.

Das kleine Gedicht zeigt einen Baum, der im Wortsinn zwischen Himmel und Erde eingespannt ist. Er droht seine Verwurzelung zu verlieren. Der Sprecher sieht ihn trotzdem in einem glücklichen Zustand. Die vom

Ich hergestellte Verbindung zum blauen Himmel scheint den Verlust des Wurzelgrundes leicht zu kompensieren. Die Zivilisation, die diesen Baum umgibt, macht einen denkbar schlechten Eindruck. Sie besteht aus nichts als Abfallprodukten. Man kann die Situation des Baumes symbolisch verstehen. Dann wären diese Zeilen ein 'grüner' Text: In der Zivilisation, die ihnen feindlich ist und nur schadet, müssen die Pflanzen als Teil der Natur ums Überleben kämpfen – und selbst dabei sind sie noch zu bewundern.

Die Texte im Band *FLUSSUFER* sind 'realistischer' als die frühe Lyrik, ohne im Realismus aufzugehen.

Bewegung hin zu Themen aus dem Alltag und zum kurzen Notat in einer relativ schmucklosen Sprache war ein Zug der Zeit. Ihm hat sich am konsequentesten Karl Krolow verschrieben. Er nannte einen späteren Band programmatisch *Alltägliche Gedichte* (1968). Diese Art von lyrischem Tagebucheintrag hinterläßt beim Leser Krolows, der die Einträge im Buch in Folge liest, leicht den Eindruck, die Themen seien austauschbar. Die Sprache wirkt auf die Länge monoton.

Auf der Suche nach dem Baumthema wird man auch nach der großen Lyrikpause im Band »*Reduktionen*« (1981) fündig, und zwar gleich zweimal:

### *Baum*

*Der große Baum. Schwarz  
von Laubwohnungen  
die Krone. Doch später die Vögel  
in den leeren Ästen erfroren. Verfehlt  
die Flucht nach Ägypten.*

## *Mittag*

*Die Kronen der Bäume schwarz  
über den Schläfern und vom Geschrei in den Gräsern  
unberührt brüten  
den panischen Traum aus.*

Gegen diesen Anblick war die *Halde* noch beinahe idyllisch. Die Bäume stehen jetzt in einer Welt des Todes und des Schweigens: schwarz die Krone, darin tote Vögel, Bewegungslosigkeit. Die Natur ist in einem Endzeitzustand. Die Heiterkeit der Mitteilung im früheren Gedicht ist weg; eine depressive und unheimliche Atmosphäre beherrscht die Szenerie. Der Sprecher steht seinen Objekten isoliert gegenüber. Auch der Baum ist, zumindest im zweiten der beiden Gedichte, isoliert und verharret in einem dem Autismus analogen Zustand. Das Bild vom *panischen Traum* ist allerdings zweideutig. Das kann auch der Traum Pans, des Waldgottes, sein, der für eine vom Menschen unbeeinflusste natürliche Waldlandschaft steht. In dem Bild vom träumenden Baum klingt auch noch die Prosapassage aus *Calabria* nach.

Mehrdeutig ist auch die Wortwahl *Verfehlt / die Flucht nach Ägypten*. Sie meint einerseits den Vogelzug nach Süden im Spätherbst, andererseits zitiert sie indirekt die stehende Wendung *Flucht nach Ägypten* von Maria und Joseph aus dem Neuen Testament und die ikonographische Tradition dieser Szene als einer idyllischen Rast bzw. setzt ihr ein Gegenbild entgegen.

Raebers negative Perspektive einer unbewohnbar gewordenen Natur nimmt der letzte Gedichtband *Abgewandt Zugewandt* (1985) noch einmal auf, wiederum im Bild der entlaubten Baumkrone und in einem Gedicht mit dem Titel *Halde*:

*Die dürren  
Blätter Gefieder  
zerzaust und*



*schillernd die leeren  
Augen ...*

Damit ist die kleine Beispielreihe an ihr Ende gekommen. Sie sollte an einem Ausschnitt aus dem lyrischen Werk die Breite der in ihm vorkommenden Schreibweisen vorführen und deren Entwicklung andeuten.

Neben der Natur stehen weitere Themenfelder, die nicht minder faszinieren können. Zu ihnen gehört die Beschäftigung mit Überlieferungen und Figuren aus Mythos, Geschichte und Legende. Hier zieht Raeber, wie im Prosawerk, entlegenste Stoffe wieder ans Licht. Er provoziert den Leser mit der Zumutung, sie hätten durchaus noch mit unserer Situation heute und sogar mit jedem Einzelnen zu tun. In den drei Gedichtbänden zwischen 1957 und 1963 treten z.B. auf: Der Sänger Orpheus, der Meer-gott Poseidon und die wahrsagende Sibylle; die heilige Katharina von Alexandria, der heilige Sebastian und der heilige Markus; der römische Kaiser Hadrian in der Engelsburg und ein Doge im alten Venedig. Schon diese Auswahl verdeutlicht, wie früh und wie lange sich Raeber mit Stoffen beschäftigte, die in seine späteren Romane eingingen. Die heilige Katharina spielt als heilige Konstantia eine wesentliche Rolle in *Die Lügner sind ehrlich*, der Doge kommt in der zweiten Hälfte von *Alexius unter der Treppe* mehrmals vor und Kaiser Hadrian in *Sacco di Roma*, dem Roman über die Engelsburg.

Aber es geht nicht nur um den Stoff, sondern um dessen Botschaft und um deren Aktualität für den heutigen Leser, auf der Raeber über den historischen Abstand hinweg besteht. Ein Beispiel für sein Verfahren, sie zu behaupten: Da geht ein Tourist, vermutlich in Rom, einen dunklen Gang entlang, der zu einem antiken Tempel führt, *wo die alten Bilder stehn*. Unter diesen erblickt er die Plastik der römischen Wölfin, die die Stadtgründer Romulus und Remus gesäugt haben soll. Und unvermittelt leckt diese Wölfin ihm *Gesicht und Hand, bis daß er / selbst ein junges Tier, die Zitzen saugt der Wölfin*. Dem Besucher kommt die Distanz abhanden, Gegenwart und Mythos verschlingen sich: Am Besucher selbst erneuert

sich der Mythos und beweist so, daß er ungebrochen weiter wirkt. Die mythische Maskerade führt auf einen zeitlosen, immer aktuellen Kern.

Nach dieser Auffassung sind Mythos, Legende und geschichtliche Taten nichts Totes, ja sie sind noch nicht einmal vergangen, denn *alle längst ausgebrannten Brände brennen noch immer in uns*, wie Raeber in seiner Nachbemerkung zu *Mißverständnisse* formuliert.

Ein Motiv, dessen Raeber sich häufig bedient, ist die Metamorphose. Sie eignet sich hervorragend für seine Absichten, denn sie ist die Verwandlung der äußeren Gestalt, während das, was anders aussieht, eigentlich das Alte ist. In *Die Lügner sind ehrlich* ersteht die heilige Konstantia neu und lebt in einer jungen Frau von heute fort. Im *Alexius*-Roman macht die Quelle für den Alexiusstoff eine Metamorphose durch: Der Sohn eines reichen Römers aus der *Legenda aurea* des genuesischen Erzbischofs Jacobus de Voragine wird zum Rocker und Junkie in New York. Alexius' einziger Gesprächspartner unter der Treppe, die Katze, mutiert in ihren Erzählungen entlang der kulturhistorisch verbürgten Symbolik von der Göttin im alten Ägypten über einen Löwen in antiker Arena und die Rolle eines Hexentiers im Mittelalter zu ihrer heutigen Gestalt. Und *Sacco di Roma* schließlich ist die Geschichte der Metamorphosen dieses Bauwerks: vom antiken Mausoleum Kaiser Hadrians zum Kornspeicher, zur Festung, zum Gefängnis, zum Lazarett, zur Schatzkammer, zum Hochschloß, zum Kloster und zum Museum, als das die Engelsburg heute dient. Es gibt Metamorphosen, die Raeber aufnimmt und nacherzählt wie jene dieses Bauwerks oder die von Arethusa, einem Mädchen, das vor den Nachstellungen des Alfäos zur fischhütenden Quelle wurde. Andere erfindet er, wie die des Alexius und Katharina/Konstantia. Auch als Bild für das Weiterleben von Dichtung nach dem Tod ihres Schöpfers verwendet er sie. In dem Gedicht *An den toten Sänger* von 1957 heißt es: *Verteilt in unzähliger Vögel Flügel und Stimme, / stiegst aus dem Rauch du hinauf, / über Scheitern in Flammen erneut:*

Andere Texte Raebers erhalten ihren Reiz aus dem abrupten Zusammenstoß des Alten mit dem Neuen. In einem Gedicht verbindet er eine Vestalin mit einer Coca-Cola-Flasche, im nächsten den Meer Gott Poseidon

und ein Fischweib am Markt, im dritten den römischen Aktienmarkt mit dem Tod der *thebäischen Legion* des heiligen Mauritius zu Saint Maurice (Wallis). Diese harten Fügungen dürften vom Leben in Rom, vom Synkretismus der Kulturepochen in dieser Stadt und in ganz Italien angeregt sein.

Ein eindrucksvolles Beispiel für den Versuch, das Fortleben des alten Geistes im heutigen geistlosen Alltag traditionsreicher Städte festzuhalten, ist der neunteilige Zyklus *Miracula Sti. Marci* von 1960. Der Titel stellt die Verbindung mit den Stationen der mittelalterlichen Markuslegende her, die u. a. in der Malerei gestaltet worden ist. Die eigennützigen Motive der *Serenissima*, um den ursprünglich in Alexandria begrabenen Markus als Evangelisten und Märtyrer auch körperlich in der Stadt zu haben, werden nur angedeutet: *Das Grab / haben sie heut in Alexandrien geöffnet. Sie stehlen, / sie tragen den Leichnam zum Meer.* Raebers Variationen des Markusthemas spielen mit der Überlieferung, indem sie Markus auch heute am Werk sehen. Er bewahrt z. B. die Maurer auf einem Turm vor dem Absturz, er lebt als Markuslöwe fort, der an Aufstieg, Glanz und Fall der Seerepublik erinnert. Der Markusmythos lebt, Markus' sterbliche Reste sind unwichtig geworden: Eine Melone kollert in ein Loch und unten *da liegt das Gebein, / da liegt an der faulen / Melone der Schädel des heiligen Markus.*

Überhaupt nimmt Raeber bei aller Begeisterung für Italien gerade die absurden Züge und die falschen Idealisierungen wahr. Über den Ponte Vecchio in Florenz heißt es maliziös:

### *Ponte Vecchio*

*Zähne,  
kariös, aus der Lücke  
dazwischen starrt eine Büste  
dich an, die am Morgen,  
wenn der Dunst schmolz,  
Ewigkeit spielt.*

Bei einem Besuch im Escorial notiert der Besucher nichts über die Pracht des Palasts, wohl aber ...*die Zelle / der Rost und die Kohlen / darunter Geruch von verbranntem / Fleisch* (aus: *Escorial I*): Erinnerungen an die Zeit der Inquisition, die ebenso wie die an den frühen Christen verübten Foltern (Laurentius!) Themen des Theaterstücks *Bocksweg* und des Romans *Sacco di Roma* werden.

1981 erschien nach langer Pause mit »*Reduktionen*« wieder ein Band Lyrik. Er verzichtet auf all das Bildungsgut früherer Jahre. Eine Vorbemerkung sagt, inwiefern der Titel programmatisch gemeint ist:

*... so ist das hier alles wieder abgeräumt. Nichts mehr oder nur noch Spuren von dem Mobiliar der Historie, der Mythologie und der technischen Zivilisation. Nur noch die paar alten Bilder, die seit jeher in mir lagen und jetzt in diesem poetischen Sommer 1980 nach der glücklichen Vollendung einer großen und schweren Arbeit wieder heraufdrängen. Und auch das grammatikalische Gerüst der früheren Gedichte ist nicht mehr da, die Sätze, soweit es sie überhaupt gibt, sind ganz einfach. ... Hinter dem Ganzen steht die Vorstellung einer Musik der Worte, der schwebenden Assoziationen.*

[Anm. des Hrsg.: der hier zitierte Text wird als Klappentext wiederholt, wo die erwähnte Jahreszahl 1979 lautet.]

Die *große und schwere Arbeit* war der Roman *Das Ei*. Viele der danach verfaßten Gedichte wirken wie ein notwendiger Akt der Selbstbefreiung von den alptraumhaften Ereignissen und der bohrenden Selbstbefragung des Ich-Erzählers in diesem Roman. Die *paar alten Bilder* sind zumeist Naturszenarien, oft Bilder von unterwegs, vorzugsweise in südlicher Landschaft angesiedelt – mit dem Schwergewicht auf dem flüssigen Element: Die Themen sind Fluß, Meer, Bucht, Ufer und Strand. Raeber schildert keine 'Ereignisse', sondern er setzt sinnliche Eindrücke von diesen Orten in Bild und Rhythmus um.

## *Blüten*

*Blüten Blüten  
über die Mauer herab.  
Und unten der Golf  
offene Blume und voll  
von immer am Tag  
von immer des Nachts  
wiederkehrenden Wogen.*

Die 'Musik der Worte' meint hier mehr als den Willen zum ästhetischen Wohllaut. Reduktion dient der Konzentration: Eine Bewegung, ein Gefühl, ein Bild werden sprachlich eingekreist, bis die größtmögliche Intensität des Ausdrucks erreicht ist.

Bildung kommt nur noch ganz am Rande zur Sprache, wie etwa die Tiersymbolik im nächsten Beispiel:

## *Warten*

*Reglos liegen im seichten  
reglosen Wasser reglos  
in der unmerklich  
wandernden Sonne.  
Warten auf den Fisch mit der Münze im Bauch  
auf die Taube mit der Botschaft im Schnabel.  
Warten auf die Woge die faßt auf die  
Woge die fortträgt.  
Und liegen und warten.*

Mir scheint bewundernswert, wie Raeber den Gehalt dieser Szenerie in Sprache umsetzt. In der ersten Hälfte die Verlangsamung aller Bewegung, in der zweiten das Horchen auf die Welle, deren Bewegung, das Anbränden und Zurückfließen, der Rhythmus gestaltet – eine Bewegung,

die das ruhende Ich innerlich mitvollzieht und die so für den Leser selbst während des Lesens erlebbar wird.

Alle identifizierbaren Elemente wie Orte, Namen und Bauwerke sind bewußt fortgelassen. Die Methode ist phänomenologisch. Raeber versucht, die mit seinem jeweiligen Thema verbundene Gefühlswelt im Gedicht nachzugestalten. Für ihn war *die Erfahrung, die Begegnung mit dem Mittelmeer* ein Reifezustand. Die Entwicklung dorthin ging in *Etappen vor sich, erst in den Vierzigerjahren meines Lebens war ich so weit, mich ganz durchdringen zu lassen, mich dem mediterranen Lebensgefühl für eine Zeit ganz hinzugeben*. Und Italien war es, das *meine sinnliche Erlebnisfähigkeit erst weckte*, wie er schrieb (Lit 33, S. 48).

Das Ich in diesen Gedichten fühlt sich ein in die Natur. Es überläßt sich dem, was sie ihm bietet, Schönheit und Schrecken, und ist im Augenblick von beidem fasziniert, manchmal sogar gebannt. Die rauschhaft erlebten Momente versucht die Sprache Raebers zu bannen. Das zielt, wie ich es verstehe, auch darauf ab, einen Text zu erarbeiten, der selbst von der Magie und dem Zauber des Geschilderten etwas abzustrahlen vermag. Die Trias aus Wort, Klang und Rhythmus kann in ihrem aufeinander bezogenen Wirken diesen Effekt erreichen. Raeber scheint der Lyrik eine magische oder beschwörende Qualität zuzuschreiben.

Für diese Auffassung von Literatur ist ein Gedicht mit dem Titel *Glück* aus demselben Band bezeichnend. Denn es erzählt nicht nur von den Glücksmomenten, sondern reflektiert deren Voraussetzung mit. Im Gedicht ist die Evokation des Glücks, das Heraufbeschwören der Erinnerung daran selbst als Glück geschildert.

### *Glück*

*Zurückzurufen den Berg den eisigen  
Aufstieg aus den Oliven aus den  
Orangen, das Meer das grüne  
Hin- und Herwälzen im Gischtschaum.*

*Zurückzurufen den Tag und  
zurückzurufen die Nacht und die heißen  
steinernen Sitze den Mond  
größer und größer am Himmel ...*

Wenn es das Sprechen – hier: das Rufen – ist, das den Zugang zum Glück eröffnet, dann erhält die dichterische Sprache eine Funktion, die sie weit über die Alltagssprache hinaushebt. Sie reproduziert Erfahrungen nicht nur, sondern macht gewisse Erfahrungen erst möglich, indem sie sie heraufbeschwört, Erfahrungen also, die aus der vom Autor geschaffenen Wortwelt erst entstehen. Die geographischen, topographischen und gedanklichen Trennungen zwischen Realitätsbereichen werden dem Wirken der Sprache unterworfen. Sie läßt sie als Teile eines Ganzen erscheinen, als das die Realität nur hier, in der Poesie, noch auftritt.

Ein weiteres Beispiel aus dem letzten Gedichtband von Kuno Raeber, *Abgewandt Zugewandt* (1985), kann diesen Gedanken verdeutlichen. Auch hier sind an sich heterogene Erfahrungsbereiche miteinander verknüpft, als gingen sie wirklich ineinander über, als schildere das Gedicht Perle für Perle aus ein- und derselben Perlenkette.

### *Jenseits*

*Jenseits der schwärzlichen  
Moore hinter dem trocknen  
Gestrüpp dem breiten  
Kiesband am Ufer  
jenseits der windigen  
Hänge mit den Baracken  
jenseits der Schluchten voller  
Skelette jenseits der lecken  
Boote der Stürme der Schiff-  
brüche der wunder-  
baren Errettungen jenseits*

*jenseits der warmen  
Golfe der verwunschenen  
Inseln jenseits des äußersten  
Saums und des letzten des aller-  
letzten Augenblicks  
jenseits*

Der Leser kann zusehen, wie die harten Trennungen der Realitätsbereiche abgemildert, vermindert und sogar scheinbar aufgehoben werden. Der sprachliche Rahmen, hier die stets neu ausschwingende Meditation über denselben Begriff, läßt die Entgrenzungen wie selbstverständlich erscheinen. Die Wahrnehmungen beginnen in einer Landschaft, erweitern sich in die Räume der Phantasie und des Wunderbaren und verlieren sich schließlich in einen abstrakten, nur gedanklich faßbaren weiteren Raum, in dem *jenseits* nicht mehr geographisch, topographisch oder durch Raum und Zeit bestimmbar ist. Eine letzte Bestimmung, die der Titel andeutet, kommt im Gedichttext nicht mehr zur Sprache: das christliche Jenseits als geglaubte Realität der Erlösung jenseits des zeitlich fixierbaren Todes. Statt dessen schließt sich sprachlich vom ersten zum letzten Wort der Kreis. Gedanklich aber bleibt die Meditation unabgeschlossen; denn *jenseits* muß immer noch weiter jenseits liegen als das, was man dazu assoziiert. Diese unabschließbare Suchbewegung und damit die Unerfüllbarkeit des Vorhabens, von *jenseits* anschaulich zu sprechen, verdeutlicht der Schluß des Gedichts. Wovon man nicht reden kann, davon muß man schweigen.

Wenn aber die Grenzen der Welt die Grenzen der Sprache sind, dann kann in die Gedichte viel oder wenig Weltstoff eingehen. Entscheidend ist nur, daß der Lyriker ihn sprachlichen und ästhetischen Kriterien unterwirft und damit umformt, ohne Rücksicht auf die Herkunft aus Geschichte, Gegenwart, Mythos oder Legende; sie sind zweitrangig gegenüber den ästhetischen Zielen. Die Wahrheit der Poesie löst sich damit von den Ansprüchen der Realität, also z.B. von moralischen Kriterien oder von denen des guten Geschmacks. Beide verletzt Raebler in seiner Literatur



denn auch in mehreren Fällen. Man mag das bejahen, problematisch finden oder ablehnen – künstlerische Konsequenz wird man Raeber aber in keinem Fall absprechen können. Der damit verbundene Anspruch ist so hoch wie unerreichbar. Raeber bekennt sich emphatisch zu ihm und vergleicht die Arbeit an der eigenen Wortwelt mit der Religion, deren Stelle sie immer deutlicher für ihn einnehme, nachdem er selbst sich von der Religion und der Kirche als deren historischer Organisationsform abgewandt habe: *Das Kunstwerk, und zwar nicht bloß als eine einzelne, momentane Äußerung, sondern als eine durchgebildete Welt, als Entwurf einer Gegenwelt, ist für mich an die Stelle der Kirche getreten. Wie früher für den jugendlichen Raeber die Kirche, so enthält heute die Kunstwelt, Wortwelt, die ich errichte, alles in sich. Alles bezieht sich für mich immer mehr, immer entschiedener darauf. Es ist für mich nichts mehr wichtig als dieses enorme Gedicht, dieses Wortgebirge, dieses totale Buch, das ich zu verfertigen suche. So bin ich katholisch auch darin, denn mein Anspruch ist absurd, letztlich unrealisierbar, wie der Anspruch der Kirche absurd ist und anmaßend und unrealisierbar. Diese unbedingte und universale Totalität wider alle Vernunft.* (Lit 33, S. 50.)

Im letzten Band steht ein Gedicht, das diesen Anspruch im Bild auszudrücken versucht. Es steht programmatisch am Anfang und gestaltet Bilder für den alten, in uns lebendigen Wunsch nach Regression in eine einfache, streß- und technikferne, sinnliche Welt mit archaischen Zügen – in eine Gegenwelt zur Außenwelt, eine Art seelischen Innenraum.

### *Beschwörung*

#### *I*

*Aber wir wollten eine  
Kugel machen zusammen  
geschlossen spiegelnd  
und glatt außen woran  
der Regen abliefe die Blitze*

*abprallten und wenn sie zu Boden  
fiel rollte sie  
unverletzt einfach davon.*

*Innen aber da wären  
Gärten mit Brunnen mit Beeten  
voller Rosen da wären  
weiche Wiesen und Berge  
blau wie von Bassano  
und Wälder vor allem  
Wälder das Unter-  
holz undurchdringlich.*

*Inwendige Wildnis für dich  
und für mich inwendige Zuflucht  
eine Kugel  
für dich und für mich  
wollten wir machen.*

Die Kugel ist für zwei Personen, vielleicht für ein Paar, jedenfalls für zwei, deren unterschiedliche Eigenschaften darin Platz finden und die einen Schutzschild gegen die Außenwelt brauchen. Dieser reservierte Raum für das (Liebes-?)Paar hat eine als vollkommen geltende äußere Form. Er ist eine kleine Weltkugel; sie enthält nochmals eine Welt, ein archaisiertes Paradies als Wunschgebilde, das mythisch Vergangene als idealen Rückzugsraum. Aber in die positiven Züge mischen sich andere. Wir lesen eine Beschwörung, also wieder einen Akt der Evokation durch Sprache. *Aber wir wollten* deutet in die Vergangenheit, und dadurch erhält die Utopie einen resignativen bis anklagenden Rahmen. Die Sehnsucht nach Regression ist auch Ergebnis der Trauer über ein fehlgeschlagenes Vorhaben. Das skizzierte Paradies ist Utopie. Das Gedicht selbst weist darauf hin: Die Bildwelt der zweiten Strophe ist auch ein Bildzitat. Sie zitiert die bukolischen Gemälde des Jacopo Bassano. Diese Signale

setzen den für Raebers neuere Lyrik entscheidenden Akzent: Da wird ein utopischer Raum der Regression entworfen; doch schon der Entwurf weist ihn bewußt als solchen aus. Es geht nicht um Flucht aus der Wirklichkeit, sondern um ein Gedankenexperiment mit einer anderen Schicht der Realität, letztlich um die Auseinandersetzung mit ihr.